Reflexión y sugerencias sobre conducción de voces, enlaces armónicos y práctica cotidiana de la armonía.

Rodolfo Raphael Moreno Martínez
©2018

La conducción de voces es uno de los conceptos y, al mismo tiempo, una de las habilidades más importantes en el aprendizaje de la música occidental. Esta importancia es tal, que incluso el poco conocido, aunque figura relevante y de conocimiento profundo y vasto, Johann Georg Albrechtsberger, quien fuera profesor de contrapunto del joven L. van Beethoven y considerado por Franz J. Haydn como el mejor profesor de composición de la época, enfatiza que la conducción de voces determina el estilo o los estilos en música; es decir, que el conjunto de principios que conforman y moldean el concepto de conducción de voces se encuentra en el corazón de la creación musical y genera los diversos estilos musicales.

En el desarrollo de la historia musical de Occidente, la racionalización, práctica y subsiguiente transmisión sistemática del principio de conducción de voces inician con la codificación de las primeras "reglas de contrapunto" en los tratados musicales de los siglos XIV y XV. Es a partir de dichas "reglas" (muy generales al principio), pensadas como conveniencias pedagógicas para la enseñanza de la improvisación y la composición, que un cuerpo de principios y técnicas composicionales van evolucionando y cambiando (a veces sólo superficialmente, a veces más profundamente) a lo largo de los siglos subsiguientes, dependiendo , entre otras, de las siempre cambiantes necesidades composicionales y de expresión de los diversos compositores. Así, siguiendo este desarrollo y, en acuerdo con Albrechtsberger, cada conjunto particular de principios de conducción de voces –entre otros elementos esenciales– genera un estilo musical específico.

Es por esto que, en este curso, como en los otros cursos de teoría, se pone especial atención a la conducción de voces. Los principios bajo los cuales ustedes se deberán regir, cuando armonicen a cuatro voces cualquier melodía a lo largo de cada uno de los cursos, se encuentran resumidos en mis "Rúbricas de evaluación de escritura a cuatro voces".

Ahora, como la habilidad de conducir correctamente las voces no se cultiva eficientemente a partir de la mera memorización de las dichas "reglas" (como muchos se pudieron dar cuenta en mi materia de *Melodía y contrapunto modal*), me permito incluir la descripción de un procedimiento facilísimo que, por experiencia personal, considero muy efectivo y útil. Pocos pensadores en la historia de la Pedagogía y Teoría musicales han sido más elocuentes y claros en sus indicaciones y procedimientos racionales y reflexivos para desarrollar las habilidades de la correcta conducción de voces que Arnold Schoenberg, así que presentaré un par de citas de su *Tratado de Armonía*[1] para el beneficio del alumno.

"*La primera de estas indicaciones postula, en el movimiento de las partes* [o voces]*, hacer sólo aquello que es estrictamente necesario para el encadenamiento de los acordes. Esto significa: cada parte* [o voz] *se moverá sólo cuando deba; los pasos o saltos serán los más pequeños posible; y aun de estos pequeños pasos sólo los que posibiliten a las otras voces hacer a su vez otro paso mínimo. Las voces seguirán así (como oí decir una vez a Bruckner) <la ley del camino más corto>*"[2].

1 Arnold Schoenberg, *Tratado de Armonía*, editado y traducido por Ramón Barce (Madrid: Real Musical, 1974).
2 *Idem*., p. 39.

Teniendo esta indicación siempre en mente mientras se trabaja, Schoenberg recomienda reflexionar sobre la realización de los enlaces armónicos a través de tres preguntas: 1) ¿Qué sonido es la fundamental de la triada o acorde? 2) ¿Qué sonido es el enlace armónico? Es decir, ¿cuál nota o notas hay en común entre los dos acordes involucrados en el enlace? Y 3) ¿Qué sonidos faltan?

A estas tres preguntas, para beneficio de nuestro curso, añadiremos una cuarta: ¿Cuál nota de la triada o acorde debe estar en el bajo?

Sobre el hábito de reflexionar mientras se trabaja, Schoenberg comenta:

"*Mi experiencia pedagógica de largos años me impone recomendar al alumno con toda energía que no deje de tener estas preguntas y respuestas al resolver los ejercicios* [de armonización y conducción de voces]. *Tanto para la comprensión de los problemas como desde el punto de vista del oficio, resulta así mejor que guiándose simplemente por el oído o por la memoria visual. Se acostumbrará de esta manera a resolver rápidamente estas cuestiones y no las olvidará cuando haga los ejercicios en el piano (lo cual debe hacerse sin falta). La ventaja que obtendrá será que en todo momento estará trabajando con la reflexión, con una reflexión rápida y con plena consciencia, en vez de trabajar con las pocas nociones que haya aprendido de memoria*"[3].

Ahora bien, cuando el alumno avanzado se enfrenta a estructuras cordales con disonancias (principalmente séptimas y cuartas) deberá modificar y reorganizar las preguntas de la siguiente manera: 1) ¿Qué sonido es el bajo? 2) ¿Cuál es la fundamental? 3) ¿Cuál es la disonancia? (si la hay, ésta deberá prepararse y resolverse adecuadamente) 4) ¿Cuál es el enlace armónico o nota común entre los dos acordes o triadas involucradas? (si la hay, mantenerla en la misma voz, de ser posible) y 5) ¿Qué sonido o sonidos faltan?

Esta reflexión no está dirigida para sustituir la imaginación auditiva de los sonidos que deben ir construyendo las triadas o acordes y realizando los movimientos melódicos en todo momento, mientras armonizan sus melodías. **La música, así esté escrita, es siempre sonido 'vivo'**. Los símbolos que usamos al escribir música representan siempre sonidos; **debemos acostumbrarnos, pues, a trabajar en todo momento con nuestra imaginación auditiva y nuestro oído interno mientras escribimos los dichos símbolos**. La mayoría de los problemas en el aprendizaje del contrapunto, la armonía y la memorización de piezas para ejecución provienen del bajo nivel en el entrenamiento auditivo y de los hábitos de trabajo que excluyen la escucha continua de lo que se escribe y/o se lee. Si nuestras capacidades no nos permiten imaginarnos correctamente lo que leemos o escribimos, debemos recurrir al piano o a la guitarra (instrumentos melódico-armónicos), los cuales nos permiten experimentar, de manera vivencial, los sonidos plasmados en el papel.

En este contexto pedagógico, el material de apoyo adquiere gran relevancia, pues en él se encuentran ejemplos de progresiones armónicas típicas y partituras para escuchar y analizar. El alumno deberá dedicar espacio regular de su tiempo a cada una de las dimensiones de la práctica de la armonía: tocar-cantar, armonizar melodías, práctica de conducción de voces y análisis melódico-armónico de obras del repertorio tonal, tales como las obras de A. Corelli, A. Vivaldi, J. P. Rameau, G. F. Haendel, J. S. Bach, C. W. Gluck, D. Scarlatti, C. P. E. Bach, F. J. Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven y F. Schubert, por ejemplo.

Es responsabilidad exclusiva del alumno el trabajar fuera de los tiempos de clase y aprovechar al máximo el material diseñado y complilado por el profesor, pues no todo se podrá realizar ni revisar.

3 *Ibid*., p. 41, nota 6.